

FEDERICO MARE

CATÁLOGO DE FICCIONES MEDIEVALES, O LO NOSTÁLGICO NO QUITA LO LÚCIDO. ACERCA DEL LIBRO *EDAD MEDIA SOÑADA*, DE JOSÉ M. GARCÍA DE FÓRMICA-CORSI*

Oh niñez, paraíso perdido, *aurea aetas* de la imaginación libérrima y fecunda, «edad de oro» donde revoloteaban y florecían las ilusiones más inocentes y las fantasías más apasionadas, sin las limitaciones realistas o escépticas de la razón madura, sin los condicionamientos de la sensatez y la mesura asociadas a la adultez. ¿Qué hacemos con nuestra infancia cuando cronológicamente se termina, cuando llegamos a la mayoría de edad? ¿La perpetuamos desesperadamente, bobaliconamente, fingiendo que nada ha cambiado en el fondo y que todo debe seguir más o menos igual, en una actitud negacionista cerril? ¿O nos apresuramos a firmar con desprecio –o vergüenza– su acta de defunción, y la enterramos tan abajo como seamos capaces, para olvidarla totalmente o recordarla lo menos posible? ¿Seremos como Don Fulgencio, aquel popular personaje de la historieta argentina creado por Lino Palacio, apodado “el hombre que no tuvo infancia” porque no había podido –o querido– evitar que su «niño interior» se apoderara de su adulto exterior?¹ ¿O seremos como el papá de Lizzy en la película animada de Disney *Tinker Bell: hadas al rescate*, un científico que adolecía de un exceso patológico de «adultismo racionalista» en su psiquis?

La disyuntiva es tan vieja como falsa (o, cuando menos, carente de matices que den cuenta de su complejidad). Ya Nietzsche, por ejemplo, nos advertía que “la madurez del hombre adulto” –se trata de un aforismo muy célebre de *Más allá del bien y del mal*– “significa haber reencontrado la seriedad que de niño tenía al jugar”². Por su parte, el psicólogo, crítico literario y pensador español Rafael Llopis, en un pregnante ensayo injustamente ignorado u olvidado que escribiera como prólogo a un libro de relatos de terror de Howard Philips Lovecraft traducidos al castellano (y que recuperamos para la sección Kamal de *Kalewche* hace tiempo), decía:

Piscológicamente, el paraíso perdido es un arquetipo o, mejor dicho, (...) un arquetipo *arquetipante* o modalidad vivencial arcaica. Como todas las estructuras psíquicas primitivas, tales imágenes acaso no sean tan hereditarias como reaprendidas por cada individuo en su primera infancia. Sea como fuere, en ella ha quedado acuñada una estructura ideó-afectiva primitiva que corresponde a nuestro modo infantil, emocional y antropocéntrico de percibir el mundo.

* Algunos extractos de esta reseña salieron publicados en el semanario *Kalewche*, a modo de anticipo, el domingo 24 de marzo de 2024, bajo el título “*Edad Media soñada*: una aproximación”. Disponible en <https://kalewche.com/edad-media-sonada-una-aproximacion>.

¹ Para más información acerca de Don Fulgencio, véase Diego Cabarcos, “El niño eterno”, en *Código Retro. Cultura Pop*, mayo 2015, disponible en www.codigoretro.com.ar/comics/notas/don-fulgencio/el-nino-eterno.html.

² Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y el mal*, aforismo 94, Madrid, Alianza, 2005 (1886), p. 104. Con traducción, introducción y notas de Andrés Sánchez Pascual.

Cuando éramos niños tampoco conocíamos diferencia entre lo subjetivo y lo objetivo. La fantasía –amable o terrible– teñía toda la realidad. La realidad era toda fantástica. El Yo –inconsciente– también se hallaba desparramado por el mundo. El mundo era Yo. Más tarde aprendimos a separar –nos enseñaron a separar, haciéndonos recorrer en pocos años el camino evolutivo de la humanidad– y sentimos el dolor del desgarramiento. Las estructuras neurológicas *arquetípicas* y las estructuras ideo-afectivas *arquetipadas* quedaron reprimidas a nivel individual. Se convirtieron en objeto de nostalgia. Su vago recuerdo se mitificó: ya no somos todopoderosos, pero lo fuimos *entonces*. El milagro, la experiencia directa de lo numinoso, ya no existen en la vida, pero *entonces* existieron. Ya no tenemos acceso a planos místicos ni a dimensiones paralelas, pero *entonces* lo tuvimos.

Nunca queda claro dónde se sitúa este *entonces*, y el mundo numinoso primitivo se mezcla así inextricablemente con el de nuestra propia infancia individual.

Para Lovecraft todo es lo mismo: ¿infancia?, ¿paraíso?, ¿infierno? ¡Qué más da el nombre! Hasta el infierno es paraíso, pues el retorno a los terrores de su infancia supone para él, ante todo, un retorno a su infancia. Y sabido es que Lovecraft fue siempre un niño-hombre que vivía de sueños, y que estos sueños, en el fondo, le remitían siempre a la edad dorada en que su pensamiento era todopoderoso, y él se hallaba cómodamente acogido en el mundo cóncavo y cálido de la madre.³

La niñez como edad de oro, la infancia como paraíso perdido. Nostalgia por aquel tiempo lejano y primigenio donde la imaginación y la inocencia eran todavía omnipotentes, donde las pasiones y fantasías no habían sido aún disciplinadas por el temperado raciocinio del *homo adultus*. No se trata de idealizar o romantizar la niñez, sino de comprender y asumir que el tránsito a la adultez sin duda conlleva beneficios (desarrollo intelectual y afectivo, básicamente), pero también perjuicios no menores. Ganamos y perdemos a la vez, en distintas facetas. La realidad es compleja y paradójica. En nuestras vidas humanas, la infancia y la madurez son como una frazada corta en invierno: si nos tapamos hasta el pecho, dejamos al descubierto los pies; y si nos abrigamos bien los pies, dejamos expuesto el pecho al aire frío de la noche. Difícil equilibrio, pero no imposible.

Llopis supo encontrarlo, al menos en la esfera de la teoría, donde siempre es más sencillo –en cierto modo– defender *ideas claras y distintas*. Entre los extremos del “irracionalismo primitivo” y el “racionalismo mecanicista”, planteó un término medio conciliador y superador: el “racionalismo maduro”. La persona adulta, en medio de la inclemente y angustiada orfandad onto-antropológica de la *separateness* o «separatidad» –en palabras de Erich Fromm–, en medio de la tempestad escéptico-realista del *Entzauberung der Welt* o «desencantamiento del mundo» –al decir de Max Weber–, se aferra con uñas y dientes al arte, a la experiencia estética, a la ficción en general y a la fantasía en particular, a la *willing suspension of disbelief* o «suspensión voluntaria de la incredulidad» (imposible no citar a Samuel Taylor Coleridge),⁴ como única tabla de salvación que nos permite conservar lo numinoso-infantil, el consuelo o alivio del mito y la magia, sin consumir una traición en toda regla a la racionalidad moderna, sin incurrir en una regresión absoluta al atavismo primordial. La *euporía* a la aporía de la condición humana, al absurdo de nuestra existencia desgarrada entre la razón sedienta de sentido y el sinsentido ínsito del universo, ya no puede ser la fe del teólogo, ni mucho menos la fe del carbonero (Camus lo explicó muy bien en *El mito de Sísifo*). Pero sí puede serlo el arte. Algo así como un retorno al paraíso numinoso de la niñez, pero por la vía estética, no por la vía religiosa. La vía estética es el largo y arduo camino del humanismo radical; la vía religiosa, un falso atajo de alienación, tal como lo entendían Feuerbach y Marx.

³ Rafael Llopis, “En busca del paraíso perdido”, prólogo al libro de Howard P. Lovecraft –y otros– *Viajes al Otro Mundo. Ciclo de aventuras oníricas de Randolph Carter*, Madrid, Alianza, 1971. Cit. en *Kalewche*, 25 de septiembre de 2022, disponible en <https://kalewche.com/en-busca-del-paraiso-perdido>.

⁴ Erich Fromm, *El arte de amar*, Bs. As., Paidós, 1999 (1959), p. 19. Max Weber, “La ciencia como vocación”, en *El político y el científico*, Madrid, Alianza, 1997 (1919), pp. 198-200. Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, 1817, cap. XIV, Poetry Foundation, www.poetryfoundation.org/articles/69385/from-biographia-literaria-chapter-xiv.

No sé si el artífice de *Edad Media soñada*, el libro que aquí reseñamos con tanto placer, estaría de acuerdo conmigo en estas disquisiciones filosóficas, ni si le parecerían sensatas, pertinentes u oportunas. Empero, desde mi punto de vista, creo firmemente que su obra podría ser invocada, con toda legitimidad, como un magnífico ejemplo de racionalismo maduro, por razones que habremos de examinar en breve.

* * *

Hablemos antes del autor, el español José Miguel García de Fórmica-Corsi. Nuestro público ya lo conoce. Publicamos varios textos suyos en *Kalewche* y *Corsario Rojo*: dos artículos sobre Salgari⁵ y una crítica cinematográfica del *Napoleón* de Ridley Scott⁶.

En la pestaña Autores de nuestra página web, hay una breve noticia biográfica acerca de él, que redactamos con su ayuda. Dice así:

Nació en Málaga, Andalucía, en 1969. Es licenciado en Geografía e Historia, en la hoy desaparecida especialidad de Historia Medieval, por la Universidad de Málaga. Trabaja como profesor de Historia en el IES Jacaranda de Churriana, sito en su ciudad natal. Ha publicado estudios sobre literatura y cine fantásticos en la revista especializada *Delirio*, y colabora habitualmente en las revistas digitales *Homonosapiens* y *Café Montaigne*, así como en el blog literario *Recuerda que has leído*. Es autor del blog *La mano del extranjero*, dedicado a la reflexión y difusión de la ficción en la literatura, el cine y el tebeo, sin desdeñar el arte o la filosofía, puesto que considera que la creación humana no debe ser contenida por estrechos límites o reductores catálogos. En dicho blog, por tanto, reivindica que las obras que nos hacen gozar pueden pertenecer a cualquier medio, género o autor sin necesidad de etiquetas, de Dostoyevski a Julio Verne, de la literatura existencialista al cómic de superhéroes, de los poemas artúricos al cine japonés.⁷

En la nota editorial de presentación a “*Napoleón*, de Ridley Scott. Una crítica cinematográfica”, artículo que vio la luz en diciembre del año pasado, compartimos algunas apreciaciones que consideramos conveniente recuperar aquí:

José Miguel es un comentarista singularmente erudito, perspicaz y prolífico, dotado de una pluma elegante pero sobria, sin floreos ni circunloquios. Su claridad y amenidad expositivas son envidiables, y en ellas se hace evidente su vocación y experiencia como profesor: es muy didáctico, en el buen sentido de la palabra (sin didactismo). Su blog, *La mano del extranjero*,⁸ es una mina de oro. Acaso se trate del mayor reservorio que existe en lengua castellana –por la calidad, cantidad y variedad de publicaciones– en el rubro de la crítica literaria, cinematográfica e historietística.

Hay otros aspectos notables en la producción intelectual de nuestro autor. Primero, su ensayística está en las antípodas del academicismo posmoderno: es profundamente *exotérica*, sanamente divulgativa (¡nada de experticia y jerga abstrusas para la secta de colegas!). Segundo, es polímata, generalista, en las

⁵ José M. García de Fórmica-Corsi, “Emilio Salgari: escritor *pulp* antes del *pulp*”, en AA.VV., “*Dossier sobre Emilio Salgari. Vida, obra, muerte, legado*”, *Corsario Rojo*, nro. 1, primavera austral 2022, pp. 127-129, disponible en <https://kalewche.com/cr1>; y también, “Novelar la *terribilità* en folletín. El personaje y los libros de Sandokán”, en *CR*, nro. 5, primavera austral 2023, pp. 68-88, disponible en <https://kalewche.com/cr5>.

⁶ García de Fórmica-Corsi, “*Napoleón*, de Ridley Scott. Una crítica cinematográfica”, en *Kalewche*, 3 de diciembre de 2023, disponible en <https://kalewche.com/el-nuevo-napoleon-de-celuloide-una-critica-a-la-biopic-de-ridley-scott>.

⁷ <https://kalewche.com/autores>.

⁸ <https://lamanodelextranjero.com>.

antípodas de esa estulticia beocia que Ortega y Gasset llamó “barbarie del especialismo”. Tercero, no se conforma con la descripción: contextualiza, explica, relaciona, compara, opina, juzga. Cuarto, es original y libérrima, sin taras o ataduras de estandarización, en lo que hace al modo de escribir. Quinto, nada a contracorriente de toda la cháchara teórico-especulativa del posmodernismo, cultivando una racionalidad analítica y reflexiva siempre rigurosa, con los pies sobre la tierra, abundante en datos, sólida en argumentos. Y sexto, logra un balance perfecto –dificilísimo y rarísimo– entre lo culto y lo popular, sin caer ni en el elitismo intelectualista ni en la vulgaridad demagógica. Ninguna ficción de la literatura, el cine y el cómic le resulta ajena, y todas las comenta tomándose las muy en serio, sin condenas lapidarias ni sermones arrogantes de buen gusto o paternalismo político. Todas, sí: desde las cumbres olímpicas de un Joyce, un Borges o un Kafka, hasta los llanos más pasatistas –o menos pretenciosos– de la cultura de masas.⁹

En aquella oportunidad, también habíamos anticipado: “El año próximo, a la vuelta de las vacaciones del verano austral, reseñaremos su libro *Edad Media soñada: la imagen del Medioevo en la ficción* (Málaga, Algorfa, 2020)”. Lo prometido es deuda. Con alguna demora, eso sí (mitigada por la publicación de un anticipo de esta reseña en *Kalewche*, hacia fines de marzo). Pero nunca es tarde para difundir un buen libro, para incitar a su lectura. Sepan disculparnos, autor y lectores, por la tardanza.

* * *

Si la Antigüedad clásica había sido la *aurea aetas* del Renacimiento y la Ilustración, la Edad Media fue la edad dorada del Romanticismo. ¡Qué duda cabe! Movilizados por su proverbial sensibilidad pasional, por su nostálgica vocación de anticuarios, por su regodeo etimológico y filológico con la lengua y la literatura ancestrales, por su fascinación –entre decadentista y erudita– con las ruinas abandonadas y los pergaminos perdidos, por su febril amor patriótico o localista hacia el folclore, por su hambre insaciable de leyendas y tradiciones inmemoriales en las que creían descubrir –cual cabalistas o alquimistas de la cultura– la fórmula secreta o quintaesencia del *Volksgeist*, los escritores y artistas románticos se lanzaron a la búsqueda del Medioevo. Su búsqueda tuvo mucho de invención, quizás más de recreación subjetiva que de reconstrucción objetiva, pero no sacrificaron totalmente la veracidad, como a veces se les reprocha con ligereza. Querían, necesitaban, un pasado histórico más «dionisiaco» y menos «apolíneo» que el de la civilización grecorromana. Un pasado con más misterios atávicos y menos luminarias racionales, aunque hubo de todo en ambas edades (permítaseme simplificar un poco al Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*, sin falsearlo).

Los románticos idealizaron, pues, los tiempos medievales: los reinos románico-germánicos nacidos de las invasiones bárbaras, la ruralidad feudal del vasallaje y los señoríos, la sociedad de los tres órdenes, la Cristiandad celta, las abadías y las catedrales góticas, el Camino de Santiago, los caballeros con armaduras y los castillos con almenas, las justas y los torneos, el amor cortés, los trovadores y juglares, el emperador Carlomagno y la dinastía de los Otones, el cataclismo de las invasiones vikingas y mongolas, las conquistas árabes y la expansión meteórica del Islam por el Mediterráneo, las Cruzadas a Tierra Santa, el esplendor cultural de Al-Ándalus, la herejía cátara, el rey taumaturgo San Luis, la epopeya y tragedia de Juana de Arco, la Reconquista española, el campesinado preindustrial, los mercaderes y artesanos de los burgos, las comunas italianas... Todo eso acompañado, por supuesto, del folclore medieval: leyendas, romances, cantares de gesta, etc. Sigfrido, Rolando, el rey Arturo, el Cid Campeador, Robin Hood, Federico Barbarroja...

⁹ Vid. nota 6.

Este retorno comunitario a la Edad Media que impulsó el romanticismo guarda un paralelismo evidente con el retorno individual a la infancia, y encierra las mismas potencialidades sanadoras y los mismos riesgos patológicos. En efecto, el irracionalismo del *Sturm und Drang* fue una reacción al racionalismo de las Luces, al racionalismo iluminista. Tanto el irracionalismo romántico decimonónico (brotó en las postrimerías del siglo XVIII, pero floreció en el XIX), como el racionalismo ilustrado dieciochesco, cayeron en excesos, se *pasaron de rosca* en lo que afirmaban y en lo que negaban. Pero también tuvieron expresiones más equilibradas.

Del mismo modo, el medievalismo que nos propone García de Fórmica-Corsi en su libro *Edad Media soñada* es un medievalismo perfectamente equilibrado, sabiamente moderado. Lo es porque logra amalgamar, en su exacta y justa medida, la pasión romántica del «niño interior» con la razón crítica del «adulto exterior». Allí radica, a nuestro entender, la clave secreta de su grandeza. La ficción medievalista es rescatada, comentada, desmenuzada, experimentada, disfrutada, divulgada, homenajeada, celebrada, *sentipensada*... pero con criticidad. No se trata de un libro superficial y complaciente para el *fandom* medievalista. Se trata de un libro erudito, sesudo y riguroso, escrito para un público mucho más amplio que una subcultura o una tribu urbana de la sociedad de masas. Nada más y nada menos que un libro de *crítica* literaria y artística, en el sentido estricto del término: analizar y juzgar obras de arte, tanto en el campo de las letras como de otras esferas de la creación estética. Hablamos, por supuesto, de la crítica que hace el *crítico* –es decir, la crítica fundada y razonada–, no de la «crítica» –maledicencia o vituperación– que hace el *crítico*.

* * *

Empecemos por el prólogo de la obra, que el autor prefiere llamar “Presentación” (págs. 11-15). Es un texto breve y ameno, pero muy medular y esclarecedor, con un alto nivel de *autorreflexividad*.¹⁰

Fórmica-Corsi inicia el proemio trayendo a colación un célebre ejemplo de pseudociencia, tan extravagante e insostenible como el terraplanismo: la *hipótesis del Tiempo Fantasma*, la teoría conspirativa pseudohistórica propuesta por Heribert Illig a comienzos de los noventa, conforme a la cual una parte mayoritaria y sustancial de la Alta Edad Media –el segmento cronológico comprendido entre 614 y 911– no habría realmente existido, pues se trataría de un fraude del sacro emperador romano-germánico Otón III y el papa Silvestre II con el propósito de “adelantar el calendario unos 300 años para que sus respectivos reinados coincidieran con el año 1000, por esotéricas razones acerca de la mística de las cifras emblemáticas, y de paso poder inventar una historia previa según sus intereses: por ejemplo, la existencia de un fabuloso creador del imperio germánico, primer unificado cristiano de Europa tras la caída de Roma, y padre de las actuales Alemania y Francia, esto es, Carlomagno”¹¹. ¿Por qué Fórmica-Corsi nos habla del Tiempo Fantasma en un libro medievalista que no versa sobre pseudohistorias sino sobre ficciones históricas? No es ninguna digresión baladí. Le sirve de trampolín para ir al hueso: explicar de qué trata su libro y por qué lo escribió. Citemos en extenso a nuestro autor. Vale la pena.

Si esta teoría, en términos históricos, carece de cualquier fundamento (no digamos ya de lógica), en términos estéticos, no solo no me parece del todo desacertada, sino incluso francamente sugerente. Y es que la época que suprime de un plumazo es la que contiene la imagen principal que del Medievo posee eso que llamamos “gran público”, “legos” o, sencillamente, personas cuyo conocimiento de la Historia depende de las películas, las novelas, los tebeos y, en general, cualquier fuente de acceso popular para quien no esté particularmente

¹⁰ Sugerimos que su lectura sea complementada con la de otro texto del autor publicado por fuera del libro, en su blog personal. Algo así como un *posfacio externo*. Véase nota 47.

¹¹ José M. García de Fórmica Corsi, *Edad Media soñada. La imagen del Medievo en la ficción*, Málaga, Algorfa, 2020, p. 11.

interesado en un conocimiento más especializado. Por ello, cambiando los términos de la teoría, podríamos señalar que los conspiradores del Tiempo Fantasma no son tan remotos: serían el vasto conjunto de escritores, editores, cineastas, dibujantes o pintores que han creado esos mitos a lo largo de los siglos, quién sabe si dirigidos en la sombra por alguna cabeza rectora. En cualquier caso, qué buen trabajo han hecho.

La Edad Media que han difundido mejor no es la de sus últimos siglos, la del renacimiento de las ciudades (si bien el arte que todo el mundo asocia al Medievo, el gótico, forma parte de este movimiento urbano), la aparición de las universidades, el *Trecento* italiano o el Cisma de Aviñón. Es la del momento en que, tras la desaparición del Imperio Romano (y sobre todo de su ejército, que imponía el orden en el violento mundo antiguo), los europeos abandonan las inestables y desabastecidas ciudades y marchan al campo, donde se encuentran los alimentos y donde ya están los señores a los que encomendarán su protección en esta época de inciertos peligros, iniciando así la rueda de dependencias que darán origen, en los años centrales del período, al feudalismo.

Los anglosajones llaman *Dark Ages*, o Edades Oscuras, al mismo periodo, sin duda porque en Gran Bretaña son siglos de los que se tienen pocas certezas absolutas y las fuentes no abundan. No es extraño que fuera en ese tiempo cuando surgió la gran leyenda inglesa (aunque quienes ayudaran considerablemente a crearla procedieran de otros ámbitos «nacionales», y ya me disculpo por el uso de términos evidentemente anacrónicos, como galeses o franceses), es decir, el ciclo artúrico. Esa “oscuridad” es el primer atributo del imaginario medieval, y lo asociamos a las invasiones de los vikingos y musulmanes, a la conversión del bosque en el espacio del mal por excelencia, al choque entre cristianismo y paganismo (vencerá el primero pero sus cronistas garantizarán el conocimiento del segundo, al poner por escrito sus mitos) o de criaturas como los dragones y demás engendros fabulosos. El segundo atributo lo proporcionará el triunfo del feudalismo, cuando cristaliza el supuesto ideal de la caballería al servicio de los desvalidos, y se completa la imagen de esta época con los castillos, los monasterios, los trovadores y las Cruzadas.

¿Por qué no reconocer que si yo mismo estudié la especialidad de Historia Medieval –que ya no existe– fue impulsado por el atractivo de las imágenes que me habían transmitido las ficciones y el propósito de querer saber más sobre el sustrato que se escondía detrás de ellas? Mi Medievo, en la infancia y la adolescencia, estuvo marcado por el mago Merlín, por la espada que un muchacho extraía de la piedra, por los vikingos y sus barcos con cabeza de dragón, por esas ciudades árabes donde un ladronzuelo se escapa subido a una alfombra voladora, por el dragón maléfico al que un príncipe hincaba una espada (mágica, por supuesto) en su negro corazón, por el alegre arquero de calzas verdes que siempre ponía su flecha allí donde ponía el ojo, por las brujas horribles que anunciaban a un guerrero que se convertiría en rey o por la fascinación que siempre han despertado en mí los castillos.

Y es que, fuera del mundo de los especialistas, la Edad Media parece hecha de aquello que Shakespeare llamó “la materia de los sueños” (...). El escritor que quizá ha sabido expresar mejor la infinita complejidad del ser humano, en realidad no se refería a ninguna imagen de la ficción (la frase completa es “Estamos hechos de la misma materia que los sueños, y nuestra pequeña vida cierra su círculo con un sueño”), pero sirve perfectamente por esa capacidad del Medievo para convertir en fábula o leyenda cualquier sustrato de realidad.

Shakespeare no llegó a escribir ninguna obra sobre el rey Arturo, pero podría creerse que imaginó esa frase pensando en el soberano que es el “rey que fue y que será” porque, malherido en su última batalla, fue conducido a la isla de Avalon donde, convertido en ensueño, espera que su país vuelva a necesitarlo. (...)

La Edad Media siempre ha estado asociada con lo primitivo, con lo misterioso, con aquello de lo que menos se sabe: no necesitábamos teorías sobre tiempos fantasmales para afirmarlo.¹²

Fórmica-Corsi traslada entonces su reflexión sobre el imaginario medieval al foco del romanticismo. Ya hablamos de esa conexión, de modo que no es necesario que nos explayemos con otra cita. Baste aquí con extraer de la “Presentación” este pasaje de carácter autobiográfico: “Los románticos reinventaron la Edad Media y su influencia ha sido incalculable. Yo mismo soy una de sus víctimas”. Y acota: “Estudié varios

¹² *Ibid.*, pp. 11-13.

años un periodo al que luego he regresado, sobre todo, bajo el amparo de aquellas ficciones que ya me habían encaminado a él, como si el Medievo fuera un enorme círculo vicioso”¹³.

El autor prosigue en estos términos: “Soy profesor de enseñanza secundaria, y en sus programas de estudio la Edad Media es casi una nota a pie de página (...). En el Bachillerato, poco más”. El diseño curricular actual “obliga a resumir diez siglos de Edad Media española en un único tema”. Fórmica-Corsi se pregunta: “¿Cómo hacerlo y no convencer a los alumnos de que el Medievo, o la historia antigua entera, no son sino sueños y fábulas inventados para que ellos tengan algo que estudiar?”. Dicho lo cual, añade: “Como profesor, hace tiempo que tengo claro que el aprendizaje (en su aspecto humanístico, que no técnico) es un proceso individual que, eso sí, necesita de valiosos guías que sepan abrir puertas y animar a penetrar en el espacio que conducen. Y eso es lo que pretende este libro: abrir puertas a un conocimiento, no sé si mejor, pero sí diverso y atractivo de un periodo de la Historia todavía demasiado desconocido o postergado”¹⁴.

La “Presentación” concluye con tres observaciones importantes. Van de la información útil a la *captatio benevolentiae*.

La primera: “Este libro es un libro sobre historias pero también de Historia (...). Aunque ni pueda ni quiera ser un libro especializado, inevitablemente efectúa un recorrido por muchos de los pueblos, personajes y episodios principales de la Edad Media «real», cuyo conocimiento, aun cuando sea somero, es imprescindible para que el lector domine mejor el contexto de cada tipo de ficción”¹⁵.

La segunda: “Mi propósito (y mi placer) es recorrer las ficciones más perdurables a través de las cuales cualquiera puede asomarse a la Edad Media. Son ficciones de la literatura, claro, porque buena parte de ellas se remontan al mismo periodo, donde cristalizaron bajo la forma de mitos y leyendas que, en algunos casos, recogieron tradiciones orales que han acabado formando parte de nuestro legado literario: el ciclo artúrico o la mitología nórdica, por ejemplo”. Por otra parte, “esas fuentes han sido retomadas una y otra vez ya no solo por la literatura, sino también por la pintura (...) y las dos artes fundamentales del siglo XX, el cine y el tebeo. (...) Recorreré las visiones de una Edad Media más o menos realista, a través de su tratamiento en el cine, la literatura y el cómic”¹⁶.

La tercera: “salvo para aquellas obras que son referencia básica en uno u otro apartado, no he querido perder el tiempo (ni hacérselo perder al lector) con obras que no valoro en absoluto. Por supuesto, como toda valoración es subjetiva, y depende de tal cantidad de referencias propias, o modos particulares de exigencia frente a toda ficción, no pretendo sentar cátedra, sino, en todo caso, ayudar a la reflexión con la confrontación de opiniones”. Y remata: “El lector seguramente echará en falta alguna ficción o alguna fantasía por la que sienta predilección o considere que tendría que estar incluida en una exposición sobre este periodo. Quisiera creer que este libro solo es un principio, y que el futuro admitirá más huéspedes. Bienvenidos a este viaje por el sueño de una noche medieval”¹⁷.

* * *

Es difícil reseñar un libro como *Edad Media soñada*. No se trata de un reproche, sino de un elogio. El catálogo de ficciones medievales que nos propone Fórmica-Corsi es de tal amplitud y variedad, que no parece haber modo de escribir una reseña que no resulte excesivamente larga y detallista, por muy a vuelo

¹³ *Ibid.*, p. 14.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, pp. 14-15.

¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

de pájaro que se realice la tarea de síntesis. Hecho curioso: la obra no es tan extensa. Sin embargo, su afán de totalización es notable. Muchas obras de esta índole, con pretensiones de cubrir un campo temático a escala monumental, enciclopédica, se limitan a un somero y superficial compendio meramente descriptivo, informativo, dándole la razón al refrán que reza *quien mucho abarca, poco aprieta*. Pero no es el caso de *Edad Media soñada*. En algo menos de 250 páginas, Fórmica-Corsi se las ingenia para ofrecer una panorámica por demás convincente de la ficción medieval, no solo en cantidad, sino también en calidad. El libro está lleno de datos valiosos, pero también es una cornucopia de análisis perspicaces y reflexiones profundas.

El capítulo 1 (págs. 17-62) está consagrado al ciclo artúrico de las Islas Británicas, su prolongación continental –la llamada *materia de Bretaña*– y su multiforme proyección en las letras y artes del Occidente moderno. Primero, se pasa revista a los basamentos de historicidad –escuetos y elusivos, por cierto– de la leyenda medieval del rey Arturo y sus caballeros de la Mesa Redonda, y a las distintas fuentes que le dieron origen, en un lento e intrincado proceso de sedimentación que incluye tradiciones orales, crónicas, anales, poemas épicos y romances de caballería; y que va, *grosso modo*, desde Gildas (siglo VI) hasta Malory (siglo XV), pasando por Nennio, los anónimos *Mabinogion*, Geoffrey de Monmouth, Robert Wace, Chrétien de Troyes, Wolfram von Eischenbach y Robert de Boron. Luego, se examinan las recreaciones literarias de la modernidad contemporánea: algunos poemas de Tennyson, la parodia de Mark Twain *Un yanqui en la corte del rey Arturo*, las novelas de T. H. White, las resonancias arturianas en Tolkien... No podían faltar las recreaciones cinematográficas: *Los caballeros del rey Arturo*, del hollywoodense Thorpe; *La espada en la piedra*,¹⁸ de Disney; las películas francesas *Lancelot du Lac* y *Perceval le Gallois*; la parodia de los Monty Python y, desde luego, la magnífica *Excalibur*, de John Boorman, entre otras.

Hay, asimismo, un apartado final dedicado a la pintura y el cómic. El artista prerrafaelita Edward Burne-Jones pintó en gran tamaño un lienzo memorable: *El último sueño de Arturo en Avalon* (1898), que Fórmica-Corsi eligió como ilustración para la portada de su libro. La célebre historieta de Hal Foster *El príncipe Valiente*, por su parte, también tematizó con profusión –aunque muy libremente– la temática artúrica.

El segundo capítulo (págs. 63-84) se titula “Otras leyendas del Medievo”. En él, Fórmica-Corsi nos habla de otros dos personajes legendarios muy emblemáticos de la Edad Media: Robin Hood y el Preste Juan, ambos con algunos anclajes de historicidad y muchas repercusiones en el mundo estético de la recreación.

Hablar de Robin Hood es hablar del *legendarium* medieval de la «Alegre Inglaterra» que lo alumbró, pero también del cine contemporáneo que lo universalizó como producto icónico de la cultura de masas y la sociedad del espectáculo; sin pasar por alto las modulaciones de la literatura renacentista y romántica, a caballo entre lo popular y lo culto, donde sobresalen las baladas y –más incidentalmente, pero con impacto no menos decisivo– la novelística histórica de Walter Scott. “En prosa, y pese a que a lo largo del siglo XIX se publicaron diversos folletines sobre su figura, Robin Hood carece de algún clásico al que poder remontarse, fuera de la agradable recreación que efectuó, en 1883, (...) Howard Pyle. Por todo ello, puede decirse que Robin Hood debe toda su popularidad actual al cine, por mucho que los ingredientes de su leyenda procedan de la literatura”¹⁹. ¿La filmografía? La silente *Robin de los Bosques* de Allan Dwan, la inolvidable *remake* del 38 con Errol Flynn, la setentista *Robin y Marian*...

En otro acápite, Fórmica-Corsi se detiene en el Preste Juan. Señala las fuentes medievales de la leyenda: la *Crónica de las Dos Ciudades* de Otón de Freising, la carta que el propio Preste Juan le habría escrito al emperador bizantino Manuel II Comneno, los relatos de viajes de Marco Polo y John de Mandeville.

¹⁸ Título que se le dio en Hispanoamérica a la película *The Sword in the Stone*. En España se la llamó *Merlín el encantador*, que es como la denomina Fórmica-Corsi, naturalmente. En esta reseña, cada vez que se mencione un film hollywoodense subtítuloado o doblado a nuestro idioma, utilizaremos el nombre hispanoamericano en vez del ibérico, pues la mayoría de nuestro público lector es de Argentina y otros países americanos de lengua castellana.

¹⁹ García de Fórmica-Corsi, *op. cit.*, p. 64.

También da cuenta del sustrato histórico: la Ruta de la Seda, las comunidades nestorianas del Lejano Oriente, el caudillo Wang Kan y su tribu esteparia de keraítas, la Etiopía cristiana que los portugueses del siglo XV rescatan del olvido en su aventura de circunnavegación africana. Finalmente, se sumerge en las ficciones literarias y artísticas que se inspiraron en el Preste Juan: el poema épico medieval *Parzival* de Wolfram von Eischenbach (que también tematiza la leyenda arturiana), la novela moderna *Prester John* del inglés Buchan, el episodio 54 del tebeo yanqui *Los 4 Fantásticos* y, por supuesto, el estupendo *Baudolino* de Umberto Eco, ficción en la que Fórmica-Corsi más se explaya.

El capítulo 3 se denomina “Los mitos primordiales” (págs. 85-116). Tiene tres núcleos temáticos asociados a la mitología germánica y sus frondosas ramificaciones legendarias: los nibelungos, Thor y los dragones.

En el apartado de los nibelungos, el autor comienza por puntualizar los elementos históricos de la leyenda, situados en el tránsito del siglo V al VI (vale decir, en la transición de la Antigüedad al Medioevo): “la muerte de Gundahario, fundador del reino burgundio, en la orilla izquierda del Rin (con capital en la ciudad de Worms), en la batalla contra Atila, en 436” y “el final de Atila (...), que murió en 453 (después de interrumpir de modo famosamente enigmático su campaña en Italia, tras la entrevista con el papa León I) durante la noche de sus esponsales con la joven goda Ildico, completamente embriagado y ahogado en su propia sangre, pues padecía de hemorragias nasales”²⁰. Luego, dirige la atención a la *Edda Mayor*, “primera cristalización de esta historia”, pues en esta colección poética anónima de la Alta Edad Media, que resulta tan esencial para conocer la mitología nórdica –y germánica en general–, hay varios cantos épicos consagrados a la leyenda de Sigurd o Sigfrido, material un tanto disperso e inconexo. Dichos cantos serían la musa inspiradora de la *Saga de los volsungos*, compuesta en la Noruega cristiana de la segunda mitad del siglo XIII –presumiblemente para el rey Hakon el Viejo y su corte– por un rapsoda no identificado, que ordena y unifica el magma de la tradición éddica, pero que también le añade lo suyo, estilizando el relato y enriqueciendo la trama, incluso con nuevas incoherencias no exentas de belleza (aunque preservando bastante, por fortuna, su *ethos* y *pathos* paganos). Tras resumir y comentar la *Saga de los volsungos*, Fórmica-Corsi se zambulle en el famoso *Cantar de los nibelungos*, cronológicamente anterior (data de 1204) pero ideológicamente más tardío (la influencia cristiana es grande y manifiesta). Fue redactado en alemán medio hacia 1204, en el corazón del Sacro Imperio Romano Germánico, al parecer por un juglar bávaro de la corte del arzobispo de Passau, artista cuyo nombre se desconoce. Por mucho tiempo perdido, fue redescubierto recién a mediados del siglo XVIII, y se convertiría –romanticismo y nacionalismo mediante– en el “poema nacional germano”, algo así como “la *Ilíada* del norte”²¹ para la Alemania decimonónica en vías de unificación y ya unificada, desde las guerras napoleónicas hasta la era bismarckiana y el segundo *Reich* (y también, ni hablar, para la Alemania nazi de la centuria pasada, que llevó la pulsión etnonacionalista hasta abismos de chovinismo y racismo inimaginables). El *Cantar de los nibelungos* supuso un nuevo hito en el proceso de estilización y enriquecimiento del *legendarium*, que alcanzaría otro jalón fundamental en la modernidad, con el compositor romántico Richard Wagner y su monumental tetralogía *El anillo del nibelungo*, que consta de las óperas *El oro del Rin* (prólogo), *La valquiria* (parte I), *Sigfrido* (II) y *El crepúsculo de los dioses* (III); compuestas a lo largo de veintiséis años y estrenadas maratónicamente –cuatro jornadas consecutivas, una ópera por velada– en el Festival de Bayreuth, allá por agosto de 1876, con un libreto del propio músico que abrevaba libremente no solo en el *Cantar de los nibelungos* y la *Saga de los volsungos*, sino también en otras sagas y las *Eddas*. La tetralogía wagneriana no solo vale como *música*, por su excelencia sinfónica y lírica, sino también como *drama*, por la gran calidad y originalidad del argumento, por su sublime belleza épica y trágica, y por todo el plus que le aporta la puesta en escena, el despliegue y esmero escenográficos, algo sumamente innovador para la época, y que marcaría un antes y un después en la historia de la ópera: decorados, vestuarios, utilería, iluminación e incluso un teatro diseñado y construido

²⁰ *Ibid.*, p. 86.

²¹ *Ibid.*

especialmente (el célebre *Festspielhaus* de Bayreuth). Todo eso que Wagner –artista muy reflexivo, amén de creativo– resumió con el concepto de “obra de arte total”, y que él dirigía de punta a punta, en sus múltiples facetas, con asombrosa meticulosidad, haciendo gala de un talento y una visión de conjunto verdaderamente envidiables, y que probablemente nadie haya superado ni igualado desde entonces.

Fórmica-Corsi no olvida hablarnos del díptico de Fritz Lang: *Los nibelungos*, “una de las mayores superproducciones del cine mudo alemán” y una de las obras cumbre del expresionismo en el séptimo arte. A causa de “su larguísimo metraje”, debió ser “distribuida en dos partes, cada una de las cuales se alarga por encima de las dos horas, *La muerte de Sigfrido* y *La venganza de Krimilda*, estrenadas con dos meses de margen entre ellas, en febrero y abril de 1924”, en el contexto de “la convulsa Alemania de la República de Weimar”, antesala del nazismo, circunstancia histórica que sin dudas influyó en la realización de *Los nibelungos* (y que también ha condicionado su ulterior interpretación y valoración, a veces con sólidas razones y otras con ciertos excesos de simplificación retrospectiva que pueden llegar al anacronismo más obtuso). “Esto ya otorgaría un interés, cuando menos sociológico, a la película, pero es que no lo necesita. Por encima de cualquier disquisición, *Los nibelungos* es una obra de enorme poder de sugestión, entre cuyos grandes atractivos, por supuesto, está su profunda ambigüedad en todos los terrenos, del místico al iconográfico, del narrativo al simbólico”. Cabe destacar que “La línea argumental de la película sigue, en líneas generales, el cantar medieval, pero Lang y [Thea von] Harbou [coguiónista y pareja del director], como antes Wagner, ‘corrigen’ sus puntos más débiles con soluciones propuestas por las otras versiones, si son mejores”²².

También hay espacio, en este tercer capítulo de *Edad Media soñada*, para Thor, el dios nórdico del trueno y del martillo. En este caso, se trata de Thor devenido superhéroe de Marvel. El autor nos propone un periplo que arranca con el cómic original creado por el tándem Lee-Kirby a principios de los sesenta (y sus innumerables vicisitudes a lo largo de decenios en el mundo de la historieta, incluyendo recambios de guionistas y dibujantes), y que concluye en los *blockbusters* recientes de la industria hollywoodense protagonizados por Chris Hemsworth.

El último acápite del capítulo 3 versa sobre una de las criaturas fabulosas más características y recurrentes que hallamos en los bestiarios de la Edad Media, con toda certeza el monstruo más famoso del imaginario medieval. “Aunque el dragón ya ha paseado por estas páginas –señala Fórmica-Corsi–, creo incompleto un libro sobre la Edad Media soñada sin dedicarle al menos un apartado en exclusividad”. Escoge para ello “tres visiones sobre el dragón”²³, todas cinematográficas (que en realidad terminan siendo cuatro, pues el autor se tiente de añadir una, a modo de *piccolo prelude*, que no es de ambientación medieval: la fantasía de dibujos animados *El vuelo de los dragones*). Las películas en cuestión son *Beowulf* (2007), de Robert Zemeckis, una recreación del célebre poema anglosajón, en animación con captura de movimiento; *Verdugo de dragones* (1981), de Matthew Robbins, en *live action* convencional; y *La Bella Durmiente* (1959), el clásico animado de Disney. Y hablando de tentación, este reseñista no puede resistirse a citar *in extenso* el pasaje donde el autor analiza y juzga el último título de su selección filmográfica. Le parece que es uno de los puntos más altos del libro por su combinación exquisita de sagacidad, beldad y emotividad; o, en todo caso, el más entrañable para él como lector, por sus potentes reminiscencias subjetivas (nada menos que un viaje en el tiempo a la propia niñez, que desata un torrente incontenible de nostalgia y deleite, una avalancha de rememoración y delectación por la pendiente melancólica del *ubi sunt*).

(...) mi dragón por antonomasia, como engendro de pavorosa apariencia y poderes extraordinarios, y por ende símbolo del mal absoluto, es el que figura en la parte final de *La Bella Durmiente* (1959), una de las varias películas que pueden reclamar el puesto de obra maestra del estudio Disney en toda su historia.

²² *Ibid.*, pp. 100-102.

²³ *Ibid.*, p. 111.

Como bien conocen todos aquellos que han visto esta película en su niñez (y que espero que nunca sea olvidada en beneficio del espanto producido y protagonizado en beneficio propio por Angelina Jolie, reblandeciendo el personaje de modo intolerable), el dragón que aparece en la conclusión de la película es la misma bruja de la película, Maléfica, transformada en su último intento de impedir que el Bien triunfe.

Maléfica es un personaje inventado para la película, que nada tiene que ver con la bruja que lanza la maldición en todas las versiones del cuento (Basile, Perrault, los hermanos Grimm...). Si ya su mismo nombre es un acierto genial, esta villana –la más fascinante de una galería que contiene a malas tan gloriosas como la madrastra de Blancanieves o Cruella de Vil, pasando por la Reina Roja de *Alicia en el País de las Maravillas*– fue objeto de un inolvidable diseño por parte de los animadores del estudio: una majestuosa capa que combina el negro y el morado, un tocado coronado por dos diabólicos cuernos y una lívida faz de color verde en la que destaca el intenso carmín de los labios. Ahora bien, pese a su siniestra aparición, la hechicera en absoluto es un ser horrendo sino, bien al contrario, altamente seductor, con su muy estilizada figura, cuyo maligno desparpajo es hipnótico.

Durante los dos primeros tercios de película, además, Maléfica aparece contadas ocasiones (incitando siempre el deseo de que vuelva a aparecer) para convertirse en la gran protagonista en toda la parte final. Después de conseguir que la princesa pinche el huso envenenado y la maldición se cumpla (Aurora cae en su sueño de cien años, que las hadas que la han cuidado desde pequeña extienden a todos los habitantes del castillo), la bruja encierra al príncipe Felipe en las mazmorras de su tenebroso cubil en la Montaña Prohibida y se dispone a saborear su triunfo. Ahora bien, las mismas y diminutas hadas (las entrañables Flora, Fauna y Primavera) liberan al muchacho y, además, le proporcionan dos armas de gran poder, la Espada de la Justicia y el Escudo de la Verdad.

Si toda la película se sitúa en el atemporal escenario medievalizante de los cuentos de hadas clásicos, esa parte final ya deriva definitivamente hacia lo gótico. El castillo de Maléfica es una fortaleza medio derruida en lo alto de una colosal escarpa, custodiada por unos engendros de pequeña estatura que bien podrían parecer los orcos de Tolkien. El increíble detallismo de los animadores de Disney crea un espacio verdaderamente sobrenatural, cuyas paredes, enmohecidas, porosas, resultan inquietantemente realistas. De allí escapará el príncipe, dirigiéndose al castillo de Aurora para darle el beso liberador. Desde lo alto del más alto torreón, Maléfica sigue su cabalgata y cuando su último hechizo, el bosque de espinos con que intenta hacer impenetrable el castillo de la bella durmiente, fracasa ante la espada mágica del príncipe, ella misma, invocando los poderes de Lucifer, se planta en el camino del jinete y se transforma de modo fabuloso en el dragón, aumentando su altura de modo inconcebible hasta traspasar las nubes mientras su tocado córneo adquiere la forma de una monstruosa cabeza de saurio. Acorralado contra el precipicio, con el dragón cerniéndose sobre su figura y el fondo del cielo en llamas –el plano es fabuloso–, el príncipe lanza en el último momento su Espada de la Verdad y la clava en el corazón del monstruo.

Perece así el más fascinante dragón del cine, reducido a una mancha negra y morada en el fondo del abismo, mientras la vida vuelve a renacer tan pronto el príncipe da su beso de amor. Una vez más, desde la aparente sencillez con que Disney sabía envolver sus muy elaborados productos, el estudio del ratón consiguió crear una fantasía irreplicable, capaz de alimentar la imaginación de varias generaciones y, además, reproducir la médula de un ensueño, en este caso el medieval.²⁴

El capítulo 4 es el más extenso del libro (págs. 117-179). Se titula “La Edad Media «real»”, porque en él se tematizan las ficciones medievales más o menos realistas, ya no aquellas netamente legendarias o fantásticas. El capítulo está dividido en cinco apartados.

El primero se centra en la dramaturgia medievalista de William Shakespeare, con acento en las adaptaciones cinematográficas. “La literatura conoce a un autor excepcional que, actuando unas veces sobre la Historia y otras sobre el Arquetipo, creó una Edad Media que exuda un increíble realismo. Hablo de Shakespeare, un autor que supone *una* literatura en sí mismo, sobre todo porque la enorme cantidad de obras que escribió (y la

²⁴ *Ibid.*, pp. 115-116.

gran calidad de la práctica totalidad de las mismas) constituye un muy reconocible universo propio, del que el teatro moderno (practicando versiones de todo tipo, algunas de ellas hasta hacer casi irreconocible el original) y el cine se han beneficiado en grado sumo”²⁵. La dramaturgia medievalista shakespeariana consta de dos tipos, según Fórmica-Corsi: “Por un lado, los dramas históricos en los que convirtió en protagonistas a algunos de los principales reyes de Inglaterra: *Enrique V*, *Ricardo III*... Por otro, las grandes tragedias en las que recurrió a figuras menores extraídas de diversas fuentes, de existencia histórica real pero más difusa, por lo que pudo reelaborar sus circunstancias a su antojo para así moldearlas bajo su particular poética. Son, ante todo, *Macbeth*, *El rey Lear*, *Hamlet* y *Otelo*”²⁶. Estas obras teatrales han ejercido un poderosísimo influjo germinal en el cine de todas las épocas, a tal punto que nuestro autor llega a afirmar que “Siempre he considerado a Shakespeare como el más grande ‘guionista’ de la historia del cine. Es más (...), a veces creo que si escribió para las tablas es porque todavía no existía el séptimo arte”. Razón no le falta: “No existe autor literario que haya inspirado mayor número de obras maestras” del cine “o películas de gran valor”²⁷. ¿Qué ejemplos menciona Fórmica-Corsi, en cuanto al rubro medieval? Los clásicos hollywoodenses *Macbeth*, *Otelo* y *Campanadas a medianoche*, del estadounidense Orson Welles; los largometrajes *Enrique V*, *Hamlet* y *Ricardo III*, del inglés Laurence Olivier; y el más reciente film *Enrique V*, del norirlandés Kenneth Branagh (quien también adaptó otras obras medievalistas de Shakespeare, pero en versiones muy libres, desmedievalizadas en su ambientación). Mencionemos al pasar que los dos británicos supieron aunar la dirección con la actuación protagónica en varias de sus películas shakespearianas, aunque claramente no son coetáneos. Como abarcar toda la filmografía basada en Shakespeare, incluso restringiéndola a las obras de temática medieval, demandaría un libro específico entero, Fórmica-Corsi se enfoca en la tragedia *Macbeth*, “la que no sé si es la mejor de las suyas, pero desde luego sí mi favorita”²⁸. Luego de dedicarle algunas páginas de análisis y apreciación al libreto original shakespeariano, ambientado en la Escocia del siglo XI, el autor pasa revista a las recreaciones cinematográficas de Welles (1948), Kurosawa (*Trono de Sangre*, 1957, con la trama desplazada al Medioevo feudal japonés), Polanski (1971) y Kurzel (2015).

El segundo apartado del capítulo 4 propone un recorrido por algunos grandes hitos de la novelística histórica medievalista, tanto clásica como contemporánea: *Ivanhoe* (1820), de Walter Scott; *Nuestra Señora de París* (1831), de Victor Hugo; y *La flecha negra* (1883), de Robert L. Stevenson; tres obras emblemáticas del romanticismo decimonónico; a las que añade las novelas de Umberto Eco *El nombre de la rosa*, *El péndulo de Foucault* y *Baudolino*, publicadas en el último veintenio del siglo pasado (aunque *Baudolino* solamente la menciona, pues ya la ha comentado en el capítulo 2, con motivo de la leyenda del Preste Juan).

Confiado hasta el abuso en la paciencia e indulgencia de mis lectores, no quisiera dejar de citar en extenso las consideraciones de Fórmica-Corsi acerca de *La flecha negra*, pues se trata de una de mis mayores debilidades literarias de la infancia (sin duda una de las novelas que más veces he releído en toda mi vida, pero a la que nunca más me atreví a volver de adulto, por razones «tabú» similares a las del protagonista de *Cinema Paradiso* para no regresar a Giancaldo, su pueblo natal en Sicilia).

Concluyo mi paseo por la visión romántica del Medioevo en la literatura con una novela seguramente menos ambiciosa que las anteriores [*Ivanhoe* y *Nuestra Señora de París*], sin duda carente de su grandiosidad, pero dueña de un encanto que corrige cualquier defecto, el propio que su autor, otro escocés, el genial Robert L. Stevenson, conseguía transmitir en cualquier historia que saliera de su pluma y que lo convierte en uno de los escritores más luminosos de la literatura. Se trata de *La flecha negra*, una novelita situada en un conflicto que durante muchos años, y sin apenas saber nada de él, fue una de mis guerras

²⁵ *Ibid.*, p. 117.

²⁶ *Ibid.*, pp. 117-118.

²⁷ *Ibid.*, p. 118.

²⁸ *Ibid.*, p. 119.

«favoritas» solo por la existencia de este libro, la guerra de las Dos Rosas, esa contienda que enfrentó durante medio siglo a dos nobles familias por el trono de Inglaterra, los Lancaster y los York, cuyos emblemas respectivos eran una rosa roja y una rosa blanca (curiosamente, la popularización de este nombre se debe, no podía ser otro, a Walter Scott). Shakespeare extrajo una de sus grandes tragedias de esta guerra, *Ricardo III*, no en vano este monarca, miembro de la casa de los York, es una de sus figuras más conocidas. El mismo Stevenson no pudo resistirse a hacerlo aparecer en su novela (...). A la vez, y como indica su título, *La fecha negra* entronca con el mito de Robin Hood al hacer aparecer a otro justiciero, apodado Juan Arreglalo todo, que comanda una cuadrilla de infalibles arqueros en lucha contra la tiranía. Todo un ejemplo de ensueño medieval, por tanto.

El autor la publicó inicialmente en 1883, por entregas, en la misma revista donde poco antes había hecho lo propio con (...) *La isla del tesoro*. No es casualidad, por tanto, que en ambas brille el mismo ímpetu narrativo, la misma alegría por el mero placer de narrar, la misma facilidad para hacer desfilar un buen número de personajes secundarios (cada uno de los cuales, con breves pinceladas, depara un tipo imborrable) y la misma capacidad para hacer que, al lado del rutilante juego de la aventura, quede siempre espacio para dar cabida, también, a la dimensión más sombría que se esconde detrás de aquella.

La trama narra las trepidantes peripecias que vive un muchacho llamado Richard Shelton al descubrir que su tutor, sir Daniel Brackley –tan valiente como mendaz, navegando continuamente entre dos aguas y sin dudar un momento en cambiar de bando si eso lo favorece: otra especie de Long John Silver–, el hombre que lo ha criado y educado desde la muerte de su padre, en realidad fue el responsable del asesinato de este. El enfrentamiento entre Shelton y Brackley tiene lugar justo cuando el mocetón acaba de descubrir el amor en la persona de otra joven huérfana y de buena cuna, asimismo pieza indefensa de su malvado tutor. El autor reúne a la pareja mediante un ingrediente propio de un folletín *pulp* o de una película de la entrañable serie B de Hollywood: el muchacho conoce a Joanna Sedley disfrazada bajo ropas masculinas, mientras ambos huyen de múltiples peligros, sin que el atolondrado joven descubra el engaño durante un buen tramo de la historia.

Aun en sus límites modestos, *La flecha negra* hechiza por la que me parece la mayor virtud que puede tener cualquier escritor: hacer que el lector recorra cada página con la ansiedad de querer saber qué va a pasar a continuación. Ahora bien, como creo haber señalado varias veces, ligereza narrativa no equivale a trivialidad dramática. Como en *La isla del tesoro*, lo que hace Stevenson es dibujar un proceso de maduración personal a cargo de un muchacho un poco mayor que el Jim Hawkins de este libro, pero al que caracteriza igualmente la firme insolencia y la egoísta intrepidez que nos caracteriza a los seres humanos a esas edades en que nos creemos adultos antes de tiempo. Como un dios inexperto que considera que su voluntad ha de ejecutarse sin necesidad de reflexión, Richard Shelton hará cuanto esté en su mano para conseguir a la bella Joanna y burlar los designios de sir Daniel, descubriendo (demasiado tarde, como suele suceder) que la violencia no es un juego inocuo: que sus actos, por nobles que sean sus motivaciones, se han cobrado víctimas o arruinado vidas. En esa capacidad de Stevenson para hacer de la aventura una fiesta sin eludir su dimensión más oscura, se halla la clave moral del escritor y es lo que lo convierte en mucho más que un mero autor de gráciles peripecias.²⁹

El tercer acápite del capítulo 4 está consagrado al cine medievalista de la Europa continental. Fórmica-Corsi rememora dos viejísimas películas silentes de directores daneses: *Häxan* (1922), de Benjamin Christensen; y *La pasión de Juana de Arco* (1928), de Carl Theodor Dreyer. También evoca dos clásicos del sueco Ingmar Bergman, uno de los grandes colosos del cine universal de todos los tiempos: *El séptimo sello* (1957) y *El manantial de la doncella* (1960). No podía faltar algo de filmografía soviética, con títulos como *Alejandro Nevski* (1938), de Eisenstein, y *Andréi Rubliov* (1966), de Tarkovski. Ni tampoco podía estar ausente el cine francés, con *Los visitantes de la noche* (1941), de Jacques Prévert.

El siguiente apartado del capítulo también es cinéfilo: “La Edad Media en el cine angloamericano”. Aquí se examina la filmografía medievalista de Gran Bretaña y Estados Unidos, y de lengua inglesa en general.

²⁹ *Ibid.*, pp. 139-141.

Fórmica-Corsi se detiene en los largometrajes británicos sesentistas *Becket*, de Peter Glenville, y *El león en invierno*, de Anthony Harvey; ambos protagonizados por el genial Peter O'Toole en el papel de Enrique II, aunque en etapas distintas de la vida del rey. También nos habla de algunas superproducciones de Hollywood filmadas en la década del 60: *El Cid*, de Anthony Mann; *El señor de la guerra*, de Franklin Schaffne (ambas protagonizadas por Charlton Heston); y *Paseo por el amor y la muerte*, de John Huston. El acápite se cierra con *Carne y sangre* (1985), de Paul Verhoeven, ambientada en la violenta Europa –entre tardomedieval y renacentista– de los *condottieri*.

En el quinto y último apartado del capítulo 4, la mirada se dirige al cómic medievalista. Dos notables historietas de la escuela franco-belga, dos *bandes dessinées* o *BDs* de primerísima calidad, concitan la atención: *Los compañeros del crepúsculo*, del francés François Bourgeon, y *Las torres de Bois-Maury*, del belga Herrmann. “Ambos tebeos aparecieron de modo simultáneo, a mediados de los años 80, de modo que difícilmente pueda hablarse de influencia entre sus autores, por mucho que la mirada que efectúan sobre la época tiene numerosos puntos en común”. Entre otras semejanzas, Fórmica-Corsi destaca que “las dos propuestas manifiestan una considerable impronta de *El séptimo sello*, tanto por el retrato naturalista que hacen del periodo como por su misma estructura narrativa: ambas siguen el itinerario de un caballero y sus acompañantes, en una ruta que no tendrá otro final que la muerte”. En cuanto a las diferencias, el autor señala que “el dibujo de Bourgeon es preciosista y gusta de recrearse en el menor detalle; el de Hermann, en una visión apresurada, parece ‘sucio’ y feo. El francés se complace en entreverar el indudable realismo de su crónica con determinados elementos puramente *fantastiques*, que en Hermann prácticamente son inconcebibles. Cada una a su modo, son dos obras maestras del llamado noveno arte”³⁰. Fórmica-Corsi confiesa sentirse especialmente atraído por *Las torres de Bois-Maury*: “El dibujo de Herrmann siempre se ha caracterizado por un realismo sin adornos, al tiempo sobrio y tremendamente verista. Magnífico narrador, Herrmann no precisa de textos de apoyo, deslumbrando por una estructura de viñetas que va trasladándose de una acción a otra mediante soberbias elipsis: un mero salto de la noche al día, una viñeta general que cambia el escenario, un cambio en el punto de vista desde el que se observa un lugar...”³¹. Y acota:

Aun cuando en este libro ya he señalado varios ‘frescos medievales’, si hay una obra que merece el calificativo, sin duda es esta. Por sus páginas no deja de aparecer cualquiera de los elementos, de los espacios, de las señas de identidad que todos asociamos a la época, de la brutalidad sin compasión de los caballeros feudales a la misma violencia atávica con que las clases populares responden a la pobreza y la dominación de los privilegiados, de la hostilidad primordial de la naturaleza que rodea los pequeños núcleos de población a la tosquedad de esos castillos donde tal vez se viva mejor que en una cabaña de campesinos pero que difícilmente transmiten la menor idea de comodidad, de los parajes montañosos de nieves perpetuas a la canícula insoportable de los desiertos levantinos. Comparecen nobles, villanos, prostitutas, comerciantes, artesanos, orates, pícaros... La pobreza, desde luego, no dignifica, es la brusca conclusión que se extrae de *Las torres de Bois-Maury*, pero tampoco los caballeros hacen honor a sus teóricamente nobles ideales.³²

El quinto y último capítulo de *Edad Media soñada* (págs. 181-234) está concebido y redactado desde la perspectiva de la alteridad cultural. El Occidente cristiano medieval, una civilización etnocéntrica y poco tolerante –aunque menos cerrada en los hechos de lo que comúnmente se cree, incluso en los tiempos de mayor repliegue–, tuvo muchos «otros» dentro y fuera de sus fronteras: las minorías judías y gitanas, los invasores húngaros y mongoles, el católico pero ortodoxo –heterodoxo para Roma– Imperio bizantino de raigambre griega, la herejía cátara... Pero en el imaginario medieval del mundo contemporáneo, fuertemente

³⁰ *Ibid.*, p. 175.

³¹ *Ibid.*, pp. 178-179.

³² *Ibid.*, p. 179.

moldeado por la sensibilidad romántica y el exotismo, dos otredades misteriosas –fascinantes y terribles a la vez– eclipsan a las demás: los vikingos del norte, es decir, los pueblos bárbaros de la Escandinavia pagana, guerreros feroces y piratas aventureros; y el Islam del sur, esto es, la sofisticada y opulenta civilización árabe del Oriente, que se expande por el Mediterráneo desde el Levante asiático hasta la Península Ibérica con sus conquistadores, mercaderes y sabios. En esta *doble alteridad medieval* –que combina verdades históricas y estereotipos historiográficos– pone el ojo Fórmica-Corsi.

El primer apartado versa sobre los nórdicos. Varias y variadas son las ficciones que aquí se exploran: la serie televisiva de dibujos animados *Vickie el vikingo*, una coproducción germano-japonesa de *anime* hecha en los años 70; el formidable clásico del Hollywood dorado *Los vikingos* (1958), de Richard Fleischer, producida y protagonizada por Kirk Douglas; algunas películas italianas sesentistas de clase B, como las de Mario Bava; el largometraje *Los invasores* (1964), del inglés Jack Cardiff, que si bien –señala Fórmica-Corsi– “en su momento tuvo cierta popularidad, ni hoy día se recuerda (...) ni tampoco lo merece mucho” (no obstante lo cual “para mí tiene la importancia nada desdeñable de haber sido el primer film del género que vi en mi infancia”³³); la película *live action* de los estudios Disney *La isla del fin del mundo* (1974), “una producción de aventuras cuyos protagonistas, en el año 1907, encuentran, en una isla del Ártico a la que acceden en un dirigible pionero, nada menos que una colonia de vikingos ajenos al mundo exterior”³⁴, perdidos y aislados desde tiempos medievales, con su cultura ancestral perfectamente intacta (costumbres, instituciones, valores, tecnología, religión, etc.); la novela *Devoradores de cadáveres* (1975), de Michael Crichton, así como también su adaptación cinematográfica (*El guerrero n° 13*), a cargo del director John McTiernan, con Antonio Banderas; el film *Valhalla Rising* (2009), del danés Nicolas Winding Refn, sobre la llegada de los vikingos a la Norteamérica continental (costa canadiense); y por último, la historieta franco-belga *Thorgal*, del dúo Van Hamme-Rosinski, que vio la luz en la revista *Tintín* hacia 1977.

El acápite siguiente, “El Islam como fantasía oriental”, abre un gran abanico de ficciones literarias y cinematográficas ambientadas en la edad de oro de la civilización árabe, con la celeberrima compilación de cuentos medievales *Las mil y una noches* a la cabeza. En cuanto a las Cruzadas, Fórmica-Corsi examina *El talismán*, la novela de Walter Scott; *The Crusades*, el film de Cecil B. DeMille; y *El Reino de los Cielos*, el largometraje de Ridley Scott. También dedica algunas páginas al orientalismo en las letras occidentales: *Cuentos de la Alhambra*, de Washington Irving; *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Jan Potocki; *El sueño de oro* y *Los cuatro talismanes*, de Charles Nodier; *Vathek*, de William Beckford... todos relatos de muy fuerte y clara filiación miliunanochesca. Su indagación del orientalismo se amplía al cine expresionista alemán: *Las tres luces*, de Fritz Lang; *El hombre de las figuras de cera*, de Paul Leni; y *Las aventuras del príncipe Achmed*, de Lotte Reiniger. Luego, se explaya en el clásico del Hollywood mudo *El ladrón de Bagdad* (1925), de Raoul Walsh; y la *remake* sonora en Technicolor de 1940, dirigida por Alexander Korda, “obra cumbre del género de la fantasía oriental” en el séptimo arte, “cuyo catálogo utiliza con profusión: el noble héroe encarado a un poderoso visir que domina la magia negra, el genio gruñón que surge de una botella, el sultán-niño que vive rodeado de sus juguetes mecánicos, la princesa cuyo rostro nadie puede ver hasta que se case y, claro, el pícaro que da nombre a la historia”³⁵, amén de la alfombra voladora y la ambientación urbana típicamente bagdadí. El apartado sobre el Medioevo árabe se cierra con varias recreaciones de los viajes miliunanochescos de Simbad el Marino, tanto en el cine (el film pionero *Sinbad the Sailor*, de Douglas Fairbanks jr., y la trilogía de Ray Harryhausen) como en la literatura (la novela del gallego Álvaro Cunqueiro *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, que cuenta “el envés de la leyenda”,

³³ *Ibid.*, p. 192.

³⁴ *Ibid.*, p. 193. *La isla del fin del mundo* es el primer contacto infantil –experiencia entrañable e inolvidable– que tuvo este reseñista con el universo vikingo. Vio la película en una versión doblada al castellano «latino», cuando tenía unos siete u ocho años, en la matiné de un cine barrial del oeste de la ciudad de Buenos Aires llamado Gran Rivadavia, acompañado de su padre (que hoy ya no vive), un fin de semana lluvioso de 1984 o 1985.

³⁵ *Ibid.*, p. 222.

con el héroe “convertido en un viejo marinero en tierra (...) que contempla todos los días el mar con gran nostalgia”³⁶).

El tercer y último acápite del capítulo 5 prosigue con las *orientalias* medievalistas, pero en el ámbito de la literatura *pulp* norteamericana (extendiendo el radio geográfico-etnográfico a las estepas del Asia central y los mongoles, aunque sin abandonar del todo el núcleo árabe/islámico clásico, que incluye a las Cruzadas y los turcos). Luego de una somera introducción al género *pulp* en general (orígenes, características, autores, subgéneros) con fines didácticos de contextualización, Fórmica-Corsi aborda dos autores: Harold Lamb (1892-1962) y Robert E. Howard (1906-1936). Del primero, que además de escritor *pulp* fue un aclamado historiador y divulgador especialmente interesado –pero de ningún modo solamente– en el Cercano y Lejano Oriente (biografió a Gengis Kan, Tamerlán, Babur, Solimán el Magnífico, Ciro el Grande y Omar Jayam, entre otros personajes asiáticos, en su mayoría del Medioevo), rescata cuatro relatos de temática mongola o turcomongola: “El gran Cham” (1921), “La Horda Dorada” (1933), “El Guardián de la Puerta” (1936) y el póstumo “Los tres paladines” (1977), que han sido reunidos y traducidos al castellano por la editorial madrileña Barsom en el libro *Los tres paladines y otras historias*. De Howard, el creador de Conan el Cimerio y otros ciclos muy populares del *pulp* clásico (Solomon Kane, Bran Mak Morn, etc.), para muchos el mejor autor del género, recupera y pondera tres narraciones orientalistas de marco medieval: “El señor de Samarcanda”, “Halcones de Egipto” y “El camino de Azrael”, que han sido compiladas y traducidas por La Biblioteca del Laberinto (España) en *El señor de Samarcanda y otros relatos históricos*.

* * *

No hay epílogo o conclusión al final del libro, antes de las notas y la bibliografía (págs. 235-246). Empero, el capítulo 5 de *Edad Media soñada*, con su estupendo acápite tercero sobre el *pulp* orientalista, se cierran con un puñado de párrafos que suplen esa carencia, pues dan colofón a toda la obra. Es un remate escueto y abrupto, aunque lleno de pregnancia y potencia, y no poca belleza. Un *cross* a la mandíbula. Dice allí Fórmica-Corsi:

Culmino este apartado, y este libro, con un relato que me parece especialmente adecuado a modo de conclusión, porque es difícil encontrar un ejemplo más sugestivo de la Edad Media como un sueño. Se titula *El camino de Azrael* y está ambientado en tierra de cruzados. Sus protagonistas son un guerrero turco chagatai y un caballero cristiano unidos por una deuda de sangre –el cristiano salvó la vida del musulmán en la masacre que siguió a la toma de Jerusalén por las tropas de Godofredo de Bouillon, su primer rey–, por causa de la cual el segundo ayuda, ahora, al primero a escapar, junto a su amada, de la persecución implacable de un feroz caudillo persa que se ha fijado en la muchacha y está dispuesto a todo por obtenerla, incluso a poner en peligro sus muy justificadas aspiraciones a liderar al Islam con éxito contra los reinos cruzados.

El relato es magnífico por su ritmo y sentido aventurero durante todas las páginas dedicadas a narrar la huida de los dos guerreros por el desierto, justificando la reputación de Howard como descriptor de la épica en su sentido más fiero y salvaje. Pero lo que lo vuelve inolvidable es el inesperado giro argumental de su conclusión. Prácticamente acorralados a orillas del golfo Pérsico, los protagonistas reciben el increíble auxilio de una banda errante de vikingos cuyo ya anciano líder es el más inesperado personaje histórico que pudiera esperarse. Se trata nada menos que del rey sajón Harold Godwinson, el monarca que perdió Inglaterra a manos de los normandos dirigidos por Guillermo el Conquistador, y que murió en esa

³⁶ *Ibid.*, p. 227.

famosa batalla de Hastings en que se decidió el destino de la isla. ¿Murió? Según Howard, Harold fue rescatado medio moribundo, de entre los caídos, por un grupo de fieles sajones y escandinavos con los que lleva navegando medio siglo, convertido en una especie de Holandés Errante.

El imborrable hálito *fantastique* que posee la aparición de este rey que perdió un reino es el mismo de ese otro que espera en una isla maravillosa el día en que deba retomar la espada por su país.³⁷

Con esta referencia a Arturo y Avalon, Fórmica-Corsi nos retrotrae *ex professo* al primer capítulo del libro, como en una suerte de *loop* o bucle de lectura (o como uno de esos famosos *uróboros* de los tratados de alquimia y bestiarios medievales, dragones o serpientes fabulosas que se enroscaban para morderse su propia cola, formando un círculo completo, y que simbolizaban el *eterno retorno*, la ciclicidad del universo y de la experiencia humana). Y luego de recapitular –muy a vuelo de pájaro– varios personajes, lugares, peripecias y monstruos de su libro que comparten “la misma cualidad ensoñadora”³⁸ de la leyenda artúrica (el Preste Juan y su reino, Sigfrido el matadragones, los viajes de Simbad el Marino, etc.), nuestro autor vuelve a *El nombre de la rosa*, la novela de Umberto Eco, para dar su estocada final. Elige para eso el acero filoso de la transtextualidad autorreflexiva:

En el interior del viejo mundo, en una biblioteca impenetrable situada en el corazón de un monasterio, se guarda un libro cuyo contenido, como en el fondo el de casi todos los libros, es demasiado peligroso como para dejarlo leer. Espero que no haya sido el caso de este otro libro, mucho más modesto, y que los sueños que contiene escapen más allá de sus páginas y conduzcan a otros sueños, sobre los que ya otros escribirán.³⁹

No se me ocurre mejor modo de concluir esta reseña de *Edad Media soñada* que aceptando literalmente, con todo gusto, la invitación que José Miguel García de Fórmica-Corsi nos prodiga al final de su libro. Una invitación que, por lo demás, ya había formulado al término de su “Presentación” (pág. 15), y que ya tuvimos ocasión de citar, pero que juzgamos conveniente volver a reproducir:

El lector seguramente echará en falta alguna ficción o alguna fantasía por la que sienta predilección o considere que tendría que estar incluida en una exposición sobre este periodo. Quisiera creer que este libro solo es un principio, y que el futuro admitirá más huéspedes. Bienvenidos a este viaje por el sueño de una noche medieval.

Hasta aquí, la reseña propiamente dicha. Lo que sigue es solo una adenda, una ocurrencia lúdica, un experimento de transtextualidad que bien podría ser un fiasco o colmar la paciencia de sus partícipes. Proseguir la escritura y la lectura de un texto siempre es algo opcional y riesgoso para ambas partes, pero más aún lo es en este caso. Queda hecha la advertencia. El que avisa no traiciona...

* * *

En mi Edad Media soñada, tan *parcial* como la del autor y todos sus lectores (en los dos sentidos de la palabra, a saber: ni completa ni imparcial, sino *selectivamente valorativa*), no podría faltar jamás la leyenda suiza de Guillermo Tell, algo así como el «primo continental» o la «versión alpina» del británico Robin Hood.

³⁷ *Ibid.*, pp. 233-234.

³⁸ *Ibid.*, p. 234.

³⁹ *Ibid.*

Menos aún podría faltar en las páginas rebeldes de *Corsario Rojo*, una revista de izquierdas tan sensible a la lucha de clases y la historia de las utopías subalternas (ambiciosamente revolucionarias o simplemente revoltosas). Hablamos, en efecto, de otro héroe popular valientemente *justiciero* y eximiamente *flechador* de la Europa medieval –aunque ballestero en vez de arquero– que ha simbolizado por siglos, en el imaginario cultural de su terruño helvético y del Occidente todo, la resistencia del campesinado –y de la plebe en general– al poder monárquico y feudal (cuando este poder era juzgado tiránico o abusivo *desde el llano*, a los ojos del pueblo; cosa que no ocurría siempre, por supuesto, sino en determinadas circunstancias históricas, bajo ciertas condiciones objetivas y subjetivas).

Como tantísimas personas (al menos de la época predigital), cuando era niño y adolescente crecí leyendo con avidez obras mal o bien consideradas como «infantiles» o «juveniles», pero también devorando adaptaciones profusamente ilustradas de muchos grandes clásicos de la literatura universal «adulta»: las epopeyas homéricas, la *Eneida* de Virgilio, *Las mil y una noches*, diversos mitos ancestrales y cantares de gesta, *Don Quijote*, *Ivanhoe*, *Martín Fierro*, etc. Entre las más predilectas de estas recreaciones literarias –relatos breves, sencillos y trepidantes que abrían de par en par las puertas del goce y la imaginación, mediante la doble magia de las palabras y las imágenes– estaba la leyenda medieval de Guillermo Tell, tal como la había romantizado e inmortalizado Schiller a comienzos del siglo XIX.

La leyenda de Wilhelm Tell –tal es su nombre original en alemán– se formó en los siglos XV y XVI, entre los estertores de la Edad Media y los albores de la Edad Moderna, mayormente a través de baladas, crónicas y dramas en verso. Las primeras menciones escritas datan aproximadamente de 1470, no mucho antes del Renacimiento y la Reforma de Suiza, pero obviamente hay una tradición oral anterior, que hunde sus raíces en el folclore bajomedieval. En estas fuentes primigenias, la leyenda aún es muy fluida: distintas variantes argumentales que compiten entre sí y van mutando a lo largo del tiempo. Hasta que en 1550 un tal Egidio Tschudi, erudito humanista y padre de la historiografía suiza, publica su *Chronicon Helvetium*. Es entonces cuando la leyenda popular de Guillermo Tell queda más o menos fijada en un texto acendrado, canónico y perdurable.⁴⁰ Es entonces –plena época renacentista– cuando el magma de tradiciones acerca del gran héroe plebeyo de los Alpes suizos se solidifica en una versión culta y laureada, ampliamente difundida y aceptada, la cual reingresa con prontitud y facilidad al torrente de oralidad del folclore, en un típico ejemplo de esa compleja dinámica social que un gran historiador italiano ha llamado “circulación cultural” o “circularidad” entre “niveles de cultura”⁴¹. Y es también entonces, de la mano del cronista Egidio, cuando Guillermo Tell queda oficialmente incorporado al panteón de próceres «nacionales» de la Confederación Helvética, fuertemente consustanciado con el imaginario político de la Suiza moderna y sus valores troncales (patriotismo, independentismo, republicanismo, cantonalismo).⁴²

⁴⁰ Cf. William R. Everdell, “William Tell: The Failure of Kings in Switzerland”, en *The End of Kings: A History of Republics and Republicans*, University of Chicago Press, 2000. Asimismo, Randolph C. Head, “William Tell and His Comrades: Association and Fraternity in the Propaganda of Fifteenth- and Sixteenth-Century Switzerland”, en *The Journal of Modern History*, vol. 67, nro. 3, 1995.

⁴¹ Véase Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Muchnik, 1999 (1976), *passim*, pero especialmente pp. 3-9 y 247-248. La noción, con distintos rótulos, ya estaba presente en Antonio Gramsci, Mijaíl Bajtín y E. P. Thompson.

⁴² Vid Thomas Quinn Marabello, “The Origins of Democracy in Switzerland”, en *Swiss American Historical Society Review*, vol. 59, nro. 1, 2023. Con respecto al trasfondo histórico de la leyenda y su significación político-cultural, esta extensa cita del genial Perry Anderson (¿cómo abreviarla sin sentir que se comete un crimen?) resultará muy esclarecedora, por más que en ella no se mencione en ninguna parte a Guillermo Tell, ni como personaje verídico ni como personaje legendario: “...todos los primeros Habsburgo presionaron con fuerza en busca de la expansión y unificación de sus dominios. Sin embargo, este primer e histórico empuje por construir un Estado germánico engrandecido tropezó en su camino con un obstáculo fatal. Entre las tierras renanas y austríacas estaban los cantones suizos. Las invasiones de los Habsburgo en esta zona fundamental provocaron una resistencia popular que derrotó una y otra vez a los ejércitos austríacos y condujo, finalmente, a la creación de Suiza como una confederación autónoma al margen del [Sacro] Imperio.

La peculiaridad y el interés de la rebelión suiza residen en el hecho de que fundió dos elementos sociales que, dentro del complejo inventario del feudalismo europeo, no encontraron en ninguna otra parte una unión similar: las montañas y las ciudades. Aquí radica también el secreto de su éxito singular en un siglo [el XIV] en el que todas las demás insurrecciones campesinas fueron

La trama de la leyenda es conocida.⁴³ Está situada hacia finales del siglo XIII o comienzos del XIV (Egidio la data con exactitud –largamente discutida por otros historiadores– en noviembre de 1307). Si bien tiene anclajes reales importantes en cuanto al contexto histórico general, no se han encontrado pruebas documentales coetáneas de la existencia de Tell (ni tampoco de su archienemigo, Hermann Gessler). Así y todo, parece bastante verosímil –y hasta probable– que algunas características, acciones y vicisitudes del personaje legendario se basen en las de uno verídico (o varios). Como suele suceder en estos casos, la imaginación popular –siempre fértil– y la transmisión oral –nunca perfecta– habrían añadido lo suyo, transmutando poco a poco la historia en folclore.

La consagración definitiva del ballestero de los Alpes suizos como un clásico de las letras y artes universales se la debemos, sin discusión, al romanticismo europeo del primer tercio del siglo XIX. Ante todo, al escritor alemán Friedrich Schiller, quien estrenó allá por 1804, en su senectud, meses antes de morir, el drama en cinco actos *Guillermo Tell*.⁴⁴ Fue redactado en alemán y en verso, por sugerencia de su esposa Lotte y su amigo literato Goethe, que conocían Suiza de primera mano (no así Schiller, quien nunca había visitado ese país, pero supo documentarse muy bien, pues también era historiador). *Wilhelm Tell* es una obra poético-

derrotadas. (...) Desde los orígenes de la Edad Media el modo de producción feudal tuvo una expansión topográfica muy desigual: nunca penetró en las tierras altas en la misma medida en que conquistaba las llanuras y las marismas. Las regiones montañosas de toda Europa occidental representaban zonas remotas e intrincadas de pequeña propiedad campesina, alodial o comunal, cuyas tierras, exiguas y rocosas, ofrecían un atractivo relativamente escaso para el feudalismo. Los Alpes suizos, la cordillera más alta del continente, fueron naturalmente el principal ejemplo de esta constante. Por otra parte, también estaban situados a lo largo de una de las principales rutas comerciales terrestres de la Europa medieval, entre las dos zonas densamente urbanizadas de Alemania del sur e Italia del norte. Sus valles estaban, pues, poblados de ciudades dedicadas al comercio local, que aprovechaban su situación estratégica entre los puertos de montaña. El cantonalismo suizo del siglo XIV fue el resultado de la confluencia de estas fuerzas. Inicialmente influidos por el ejemplo de las cercanas comunas lombardas [del norte de Italia] en su lucha contra el Imperio, la rebelión suiza contra los Habsburgo unió, en una combinación victoriosa, a los montañeses rurales [labradores, pastores, leñadores] y a los burgueses urbanos [mercaderes y artesanos]. La dirección política fue asumida por los tres ‘cantones forestales’, cuya infantería campesina derrotó en Morgarten a la caballería señorial austríaca, entorpecida en sus movimientos por la angostura de los valles. Diez años después, la servidumbre había sido abolida en Uri, Schwyz y Unterwalden. En 1330 hubo una revolución municipal en Lucerna, y en 1336, en Zúrich, ambas contra los patricios pro-habsburgueses. En 1351 existía una alianza formal entre esas dos ciudades y los tres cantones forestales. Por último, sus tropas unidas rechazaron y derrotaron a los ejércitos de los Habsburgo en Sempach y Näfels en 1386 y 1388. En 1393 había nacido la confederación suiza, única república independiente en Europa. Los piqueros campesinos de Suiza habrían de convertirse en la fuerza militar de choque de las últimas guerras medievales y las primeras guerras modernas, poniendo punto final al antiguo dominio de la caballería, con sus victorias sobre los caballeros borgoñones [flor y nata de la caballería europea medieval] convocados durante el siglo siguiente en ayuda de Austria, e inaugurando la nueva fuerza de la infantería mercenaria. A principios del siglo XV, la dinastía Habsburgo había perdido sus tierras situadas por debajo del recodo que forma el Rin en su marcha hacia Suiza y había fracasado en su tentativa de unir sus posesiones en Sundgau y Breisgau. Sus provincias renanas no eran más que enclaves dispersos, llamados simbólicamente *Vorderösterreich* y administrados desde Innsbruck. A partir de entonces, toda la orientación de la dinastía debió girar hacia el este”. Perry Anderson, *El Estado absolutista*, Madrid, Siglo XXI, 1979 (1974), pp. 306-307.

⁴³ Por si acaso, un resumen: Guillermo Tell, un humilde pero orgulloso cazador de los Alpes suizos, ballestero célebre por su puntería, vivía en la aldea de Bürglen, cantón de Uri, una comarca de lengua alemana. Los Habsburgo, los poderosos duques de Austria, devenidos *de facto* monarcas del Sacro Imperio, habían anexionado Uri y otros cantones helvéticos, oprimiendo a la población local con su despotismo y rapacidad. Un día, Tell acudió a Altdorf, la capital de Uri, en compañía de su hijo. Al pasar por la plaza mayor de la ciudad, donde se había colocado un sombrero en una percha como símbolo de la autoridad de los Habsburgo, se negó a inclinarse en señal de pleitesía. La «insolencia» no pasó desapercibida. Gessler, el baile o gobernador de Altdorf, encolerizado, ordenó el arresto de Tell. Hombre sanguinario y revanchista, de temperamento cruel y draconiano, el funcionario de los Habsburgo obligó al reo a realizar una prueba terrible: Tell debía acertar con un disparo de ballesta, a cien pasos de distancia, en una manzana colocada sobre la cabeza de su hijo. Si lo hacía, sería absuelto. Si fallaba matando o hiriendo a su hijo, o dejándolo indemne, sería condenado a muerte. En vano intentó Tell que Gessler modificara el castigo. Resignado a su suerte, colocó dos saetas en la ballesta y disparó. Afortunadamente, dio en el blanco. Gessler quedó asombrado con tamaña demostración de puntería. Pero también sintió curiosidad por un detalle: ¿por qué Tell había puesto dos flechas en la ballesta? De modo que se lo preguntó. La respuesta le enfureció: la segunda saeta era para el corazón del gobernador, si la primera mataba o malhería al vástago del inculpad. Gessler mandó que Tell fuese confinado en el castillo de Küsnacht. El traslado del reo se hizo en barca, a través del lago de Lucerna. Mas una tormenta se desató, poniendo en zozobra el batel. Por orden del baile, quien iba a bordo y era presa de la desesperación, los guardias desataron a Tell –reconocido por su pericia náutica– para que éste pudiera conducir la embarcación a tierra. Así lo hizo, y no bien la nave llegó a la costa, Tell logró huir. Poco después, el ballestero fugitivo tendió una emboscada a Gessler y le dio muerte. Este ajusticiamiento daría inicio a la sublevación de los cantones de Uri, Schwyz y Unterwalden contra la dominación austríaca, que desembocaría en una larga guerra, y finalmente en la independencia de Suiza como república confederada.

⁴⁴ Puede leerse la clásica traducción castellana de Josep Yxart –que data de 1881, y que él mismo prologó– en la *Biblioteca Digital Cervantes*. Aquí el enlace: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/guillermo-tell--1>.

teatral de tono épico y sublime, atravesada por la filosofía del idealismo y la sensibilidad del patetismo. Un canto a la libertad y dignidad humanas, a la rebeldía preñada de solidaridad y justicia. Una oda al patriotismo telúrico y cívico del pueblo suizo: el territorio montañoso de los Alpes como querencia ancestral, con un fuerte sentido de pertenencia comunitaria que preanuncia la nacionalidad; pero no un sentido de pertenencia esencialista, chovinista, mezquinamente asociado a una identidad etnolingüística y confesional, sino, más bien, vinculado a cierta idiosincrasia plebeya, a cierto talante igualitario, a ciertas tradiciones locales que, trascendiendo toda moral particularista, encarnan valores éticos universales. En esta oda schilleriana se oyen modernos ecos liberales y democráticos de la Ilustración dieciochesca, de la Revolución Francesa y de la Independencia norteamericana, tan o más potentes que los viejos ecos de la propia tradición republicana del cantonalismo helvético.⁴⁵ Resonancias que adquirirían inusitada actualidad en aquellas naciones europeas que, como Italia y Hungría, habrían de librar guerras contra el yugo imperial austríaco –otra vez los Habsburgo– durante el ciclo revolucionario de 1848, la llamada “Primavera de los Pueblos”.

Al público lector de hoy, puede que *Guillermo Tell* le resulte una obra teatral demasiado declamatoria o «acartonada» en sus diálogos, excesiva en sus idealizaciones románticas, exagerada en sus regodeos patéticos, carente de profundidad y complejidad psicológicas, abusiva en su designio de esclarecimiento político-ideológico... Pero su trama es atrapante de principio a fin: fluye sin parar, deja sin aliento. No hay baches, ni desvíos, ni inconsistencias en su desarrollo. Todo encaja a la perfección, como un mecanismo de relojería suizo. La obra posee una fuerza dramática extraordinaria, con un *crescendo* y *decrecendo* impecables. Además, su ambientación histórica y geográfica es muy lograda. Eso sin contar su agudeza y belleza aforísticas, atributos omnipresentes.

Si Robin Hood –como bien hace notar Fórmica-Corsi– tuvo que esperar al cine del siglo XX para alcanzar estatura universal, el héroe helvético la consiguió mucho antes gracias al teatro y la ópera, dos artes escénicas que poseen un fortísimo componente literario, vinculado al libreto. La recreación estilizada e idealizada de la leyenda que hizo Schiller como maestro de la poesía y la dramaturgia románticas, basándose en la *Chronicon Helvetium* y otras fuentes posteriores (como la monumental *Historia de la Confederación Suiza*, del contemporáneo Johannes von Müller), sería traducida a innumerables idiomas, e influiría decisivamente en escritores y artistas (pintores, escultores, cineastas, músicos, historietistas, etc.) de diversas procedencias y sucesivas generaciones, con muy dispar fortuna. Sólo en España, tenemos las reelaboraciones de Antonio Gil y Zárate (1843) y Eugenio d’Ors (1923), también dramáticas –la primera más fiel a la leyenda y a Schiller, la segunda más libre o revisionista–.

No obstante, solo una obra se acerca a la del poeta y dramaturgo germano en términos de popularidad y universalidad: la *grand opéra* en cuatro actos *Guillermo Tell* (1829), de Gioachino Rossini. Es la última creación del músico italiano, y sin duda uno de sus mejores trabajos (acaso el mejor, aunque no de los más típicos en su quehacer melómano, que estuvo más orientado hacia la ópera *bufo* que hacia la ópera *seria*). Escrita en francés y estrenada en el Théâtre de l’Académie Royale de Musique de París, con libreto de Étienne de Jouy e Hippolyte Bis, se trata de una adaptación del drama de Schiller, que comparte a pleno su *ethos* y *pathos* románticos, tan propios de la época.⁴⁶ La ópera rossiniana *Guillaume Tell* cosechó de inmediato –y para siempre– enorme fama, no solo en Francia y Europa, sino mundialmente. Merced a su alto

⁴⁵ En una carta de 1803, cuando *Guillermo Tell* todavía estaba en proceso de redacción, Schiller le confesó a un amigo que el trasfondo histórico de este drama le parecía “muy Bastilla”. Añádase algo: el mismo año del estreno (1804), un Napoleón cada vez más despótico se hizo coronar emperador; y al año siguiente, cuando el escritor alemán fallezca, habría de invadir y sojuzgar tierras germanas; razón por la cual muchos compatriotas de Schiller verían en el emperador austríaco Alberto I de Habsburgo (el tirano absentista que se menciona repetidamente en *Guillermo Tell*, a quien responde el sátrapa Gessler, y que muere como éste asesinado en Suiza, hacia 1308) un trasunto medieval del contemporáneo Bonaparte. Cf. Wendy C. Nielsen, “French Revolution, European Drama”, en Frederick Burwick (ed.), *The Encyclopedia of Romantic Literature*, vol. I, Malden (MA)/Oxford (UK), Wiley-Blackwell, 2012, p. 480.

⁴⁶ Se puede leer el libreto completo de esta ópera –en una vieja traducción castellana de 1864– en la *Biblioteca Digital de la Real Academia Española*: <https://www.rae.es/archivo-digital/guillermo-tell>.

vuelo melódico y armónico, a su vigorosa orquestación sinfónica, a su belleza lírica tan majestuosa y envolvente, y a su potencia dramática pletórica de romanticismo schilleriano, se convirtió en una de las óperas más recordadas de la historia. Singularmente célebre es la parte final de la obertura, en *Mi mayor* y a toda orquesta: la denominada “Marcha de los soldados suizos”, un *galop* o «carga de caballería» anunciada con trompas y trompetas. La melodía, el ritmo y la orquestación transmiten una sensación única de galope épico, de cabalgata triunfal, que ha quedado grabada a fuego en la memoria popular como la musicalización por antonomasia del heroísmo ecuestre (incluso más que la *Walkürenritt* wagneriana). Esta asociación le debe mucho a la cultura estadounidense de masas del siglo XX, concretamente, a *El Llanero Solitario*, que batió récords de audiencia entre los años 30 y 50, primero en radio y luego en TV. Esta serie usaba la “Marcha de los soldados suizos” como tema musical de inicio y cierre de cada capítulo.

En el ámbito del séptimo arte, ninguna de las muchas películas dedicadas a la leyenda de Guillermo Tell, desde los tiempos del cine mudo en blanco y negro hasta hoy, ha conseguido dejar una huella importante en la cultura popular occidental y mundial. En este sentido, el contraste con Robin Hood no podría ser mayor. Curiosamente, la industria de Hollywood no ha generado ningún gran clásico o éxito de taquilla sobre el balletero suizo. *The Story of William Tell* (1953), el film británico-italiano de John Dighton en CinemaScope, protagonizado y producido por Errol Flynn, quizás hubiera podido convertirse en un suceso, pero quedó inconcluso por problemas financieros. Ciertamente que en 1898, el cineasta pionero Georges Méliès había estrenado *Guillermo Tell y el payaso*, pero solo se trató de un cortometraje con trucos de un minuto de duración, en clave de farsa. Un lustro después, otro director francés, Lucien Nonguet, adaptaría el drama de Schiller a la pantalla en un corto de cinco minutos, aunque sin grandes consecuencias en términos de popularidad y universalidad. Suiza y otros países alpinos o centroeuropeos produjeron después varios largometrajes, mayormente en alemán (la república helvética a la cabeza, por supuesto). Pero su proyección internacional fue muy limitada, por ejemplo, el *Wilhelm Tell* (1923) de Rudolf Dworsky y Rudolf Walther-Fein, el *Wilhelm Tell* (1934) de Heinz Paul y el *Wilhelm Tell* (1960) del dúo Dickoff-Hartl. Las series televisivas tampoco han tenido mayor repercusión global.

Podríamos seguir enumerando otras recreaciones literarias y artísticas, o analizar y enjuiciar con más hondura crítica las tramas de aquellas obras que ya hemos someramente comentado (ante todo, el drama de Schiller y la ópera de Rossini, que bien lo ameritarían). Pero en el contexto de este ensayo –que no deja de ser, al fin de cuentas, una reseña de un libro que no hemos escrito⁴⁷– resultaría un exceso de palabras... si es

⁴⁷ Tampoco esta reseña que publicamos en *Corsario Rojo* es la única, por cierto. En el sitio web *Café Montaigne* han salido otras dos: “*Edad Media soñada. La imagen del Medieval en la ficción*”, de José Miguel García de Fórmica-Corsi”, por Sebastián Gámez Millán, con fecha 4 de julio de 2021; y “Un libro soñado, un libro inteligente. Acerca de *Edad Media soñada. La imagen del Medieval en la ficción*”, de José Miguel García de Fórmica-Corsi”, por Rafael Guardiola Iranzo, con fecha 1º de abril de 2024 (esta última aparecida luego de que difundiéramos en *Kalewche* un anticipo de nuestro artículo, cuando ya estábamos casi a punto de concluir su redacción). He aquí los respectivos enlaces: <https://cafemontaigne.com/edad-media-sonada-la-imagen-del-medieval-en-la-ficcion-de-jose-miguel-garcia-de-formica-corsi-una-resena-de-sebastian-gomez-millan/critica-literaria/admin> y <https://cafemontaigne.com/un-libro-sonado-un-libro-inteligente-acerca-de-edad-media-sonada-la-imagen-del-medieval-en-la-ficcion-de-jose-miguel-garcia-de-formica-corsi-rafael-guardiola-iranzo/critica-literaria/admin>. Ambas reseñas bibliográficas tienen el mérito de la hondura, de ser pensantes y ponderativas: no se reducen a una mera síntesis descriptiva pretendidamente «aséptica».

Cabe acotar que el propio autor compartió en su blog, el 9 de diciembre de 2020, una noticia comentada acerca del inminente lanzamiento de su obra, algo así como una «auto-reseña», que lleva por título “Publico *Edad Media soñada*”, disponible en <https://lamanodelextranjero.com/2020/12/09/publico-edad-media-sonada>. Pero ahora que lo pienso bien, diría que el texto en cuestión es más bien un segundo prólogo (un posfacio, para ser más exactos), que se complementa a la perfección con la “Presentación”. Los seis párrafos que lo conforman bien podrían haber engrosado el proemio original, con unos pocos retoques o elipsis tendientes a evitar reiteraciones. Recomendamos encarecidamente su lectura. Hay allí informaciones y reflexiones por demás jugosas en materia de *making-off*, si me permiten la metáfora cinematográfica.

Cito algunos pasajes, a título ilustrativo: “...debo indicar que este libro no existiría sin el presente blog, *La mano del extranjero*, que llevo escribiendo desde hace ya unos cuantos años, pues no solo ha sido mi carta de presentación ante los editores sino que he partido de una de sus secciones, del mismo nombre, para desarrollar el tema del libro, revisando exhaustivamente el material y ampliando considerablemente mi mirada sobre la época, lo que me ha permitido descubrir tanto como repasar las obras más conocidas de la temática y un buen número de ficciones de menor renombre pero considerable calidad”. *Edad Media soñada* “...no se presenta como una investigación exhaustiva sobre el fondo histórico de las ficciones medievales, ni tampoco pretende formular teorías sobre las

que esta digresión tardía no peca ya de innecesaria o inoportuna desde un principio, desde su misma concepción. En cualquier caso, nos despedimos dejando constancia que la presente adenda sobre la leyenda de Guillermo Tell sólo ha sido un intento –acaso temerario, pero sincero– de honrar el juego de transtextualidad propuesto por José Miguel al inicio y al término de su *Edad Media soñada*, como así también un tributo de gratitud a este libro admirable.

razones de su perdurabilidad. Sencillamente, lo anima el mismo objetivo que preside este blog desde su inicio. Por un lado, compartir impresiones y estimular recuerdos gratos sobre esas obras conocidas y amadas por el posible lector y el ilusionado autor. Por otro, mover al descubrimiento de aquellas que, por la razón que sea, todavía no ha habido ocasión de conocer”. Sin embargo, “...esta obra ni puede ni quiere renunciar a su condición de libro de Historia, puesto que históricas son las raíces de todas las ficciones que en él se albergan. Yo me precio de haber aprendido, gracias a ellas, esta disciplina con la cual hoy me gano la vida (y del modo más humilde: enseñándola, lo que para mí significa estimular en otros el mismo amor que por ella siento)”. Asimismo, “...es propósito central de la obra que el lector pueda acceder a ella por donde le venga en gana. No hay discurso férreo que obligue a no saltarse ni un párrafo, no hay principio ni final (es más, yo mismo no lo doy por acabado: me quedan muchas más ficciones medievales por descubrir y por intentar que otros descubran). No es que pretenda decir que *Edad Media soñada* es como *El libro de arena* borgiano, de aliento infinito, pero sí que lo he concebido como un caleidoscopio: yo me iría al índice en busca de un tema o una obra favorita, o lo abriría sencillamente por cualquier parte y luego por otra y la siguiente vez por otra distinta”. Por último, “Mi principal guía ha sido disfrutar de lo que escribo, porque escribo de lo que me hace disfrutar. Espero encontrar lectores que se animen a entrar en este sueño medieval”.